Capítulo 4

A Estética de Descartes e Kant

Neste capítulo, você refletirá brevemente sobre as grandes mudanças históricas ocorridas entre a Antigüidade e o século XVII e como o nascimento de uma disciplina chamada Estética lhes está intimamente ligado. Ao longo de todo este livro, tem-se enfatizado que a maneira de perguntar já é parte da resposta. Ela é tão importante quanto aquilo por que perguntamos. As respostas às perguntas sobre a arte, o belo e o sentimento do belo sofrem uma transformação decisiva com a chegada do que chamaremos Idade Moderna e seu modo de pensar. O objetivo geral deste capítulo é mostrar que a Estética corresponde ao modo moderno de abordar a arte, que implica em um recuo para a esfera das experiências internas. Por isso Descartes figura aqui como precursor da Estética (em uma interpretação que está longe de ser majoritária). A seguir, a tarefa específica deste capítulo é indicar como deve ser lido o primeiro livro da Crítica da faculdade do juízo, *de Kant, intitulado "Analítica do belo".*

4.1 A Idade Moderna como recomeço da Filosofia

Você terá a impressão de que demos um salto que se lança da morte de Aristóteles e aterrissa aproximadamente 20 séculos mais tarde. Nesse meio tempo, houve mudanças históricas de primeira importância: o fim do mundo antigo, a ascensão do cristianismo, o nascimento e o fim do mundo medieval, o Renascimento e o começo da Idade Moderna. Concederemos importância especial a eventos como a revolução científica, a descoberta das Américas, a colonização do planeta pela Europa, o cercamento dos campos, o fim do feudalismo, a Reforma Protestante, o nascimento do capitalismo e as primeiras revoluções políticas. Demarcaremos com linhas nítidas as fronteiras que separam a Idade Moderna da Idade Média, e esta da Antigüidade, e recomeçaremos a nossa análise de textos filosóficos pelo século XVII. Os autores medievais serão mencionados para fins de contraste. Empreguemos expressões bastante abrangentes como “mundo moderno” e “modo moderno de pensar”. Por que proceder assim?

O início da Idade Moderna traz consigo o estigma de “Idade das Trevas” lançado sobre a Idade Média. É exatamente assim que a Idade Moderna se definiu: como um tempo de “luzes”, isto é, de revelação pública da verdade. Forçosamente, subentende-se que o período anterior fora de escuridão, pois toda civilização não acompanhara a Igreja Católica ao afirmar o repouso da Terra e o movimento do Sol em torno dela? O mundo culto desde o fim

do século XVI estava convencido de que suas conquistas intelectuais e materiais (revolução científica e descoberta da América) aproximavam-no mais da verdade e que talvez o futuro reservasse descobertas ainda mais prodigiosas. O sentimento de superioridade dos modernos encontra uma expressão clara nas chamadas "querelas dos antigos e modernos" de fins do século XVII. Esse nome engloba na Itália, França, Inglaterra e Alemanha uma série de debates em que um dos lados defende a superioridade dos antigos e o outro, a superioridade dos modernos. Seu modelo literário e intelectual talvez já seja o *Diálogo sobre os dois sistemas do mundo,* em que Galileu refuta a física escolástica. Na França, podemos citar a polêmica que opôs Boileau e Perrault em 1687 para indicar que o debate inicial se deu entre modelos literários no último quarto do século XVII. O primeiro sustentou que a Antigüidade não havia sido ultrapassada em excelência artística, e o segundo, que a inovação artística era justificada e permitida. No ano seguinte, ***Fontenelle*** escreveu a famosa *Digressão sobre os antigos e os modernos,* que, como homem de ciência, decide em favor dos modernos (conta-se a respeito dele a anedota segundo a qual teria rompido relações com o filósofo Malebranche ao descobrir sobre a mesa de cabeceira deste um exemplar de Tucídides, o historiador da Guerra do Peloponeso). Na Alemanha, um pouco mais tarde, Winckelmann afirmou, em 1755, em suas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura e escultura* que os gregos deveriam ser superados até mesmo como modelos artísticos. Deveriam servir de inspiração para um tipo de imitação que ultrapassa o modelo (ver-se-á que mais tarde, no começo do século XIX, essa polêmica está no centro da teoria romântica e do pensamento sobre a arte do idealismo alemão). **Assim, um partido defende a superioridade antiga, pelo menos em termos de arte, e o outro, a superioridade dos modernos em termos de ciência, política e cultura, e talvez até mesmo arte**.

Bernard le Bovier de Fontenelle (1657–1757). Pintura de Louis Galloche.

Que o mundo moderno se considera intelectualmente superior a tudo – ou quase tudo – que havia acontecido antes fica claro, portanto, desde os títulos de algumas das suas obras inaugurais. No entanto, a expressão "Século das Luzes" só foi cunhada um pouco mais tarde. O movimento chamado *Esclarecimento* se estendeu pela

Europa durante o segundo e o terceiro quartos do século XVIII. Trata-se de um conjunto de manifestações científicas, intelectuais e artísticas não coordenadas entre si – exceção feita ao trabalho de ***Diderot*** para reunir, em uma mesma *Enciclopédia*, todo o conhecimento disponível apresentado em artigos escritos encomendados aos maiores sábios da época. Alguns traços caracterizam o *Esclarecimento* como movimento unificado e supra-europeu, apesar de nem sempre os seus protagonistas se considerarem companheiros de jornada: a filiação à física newtoniana, a certeza comum de que todas as instituições e todas as disciplinas deveriam ser postas sob exame e o desejo de difundir o conhecimento para que o público em geral pudesse participar da atmosfera que tomara conta do mundo erudito.

Denis Diderot (1713–1784). Pintura de Louis-Michel van Loo, 1767.

No século XVII, Descartes se inspira na análise matemática e Spinoza, no método dedutivo de Euclides. Hobbes se inspira na física newtoniana para escrever uma filosofia política em bases materialistas. Você está tendo a oportunidade de ver minuciosamente na disciplina História da Filosofia III *deste curso que a Filosofia passa a se inspirar na ciência natural moderna em vez de insistir na posição de "ciência primeira" que lhe foi dada por Aristóteles.*

A atmosfera de inquietação intelectual, de liberdade de pensamento e de penetração investigativa marca, inegavelmente, esse período; talvez não pela perda de autoridade da Igreja Católica e dos cientistas católicos – talvez tais perdas de autoridade **já sejam conseqüências** do espírito moderno. No entanto, evitaremos locuções como "obscurantismo medieval", "tempo de superstições", "época da Inquisição" e tantas outras equivalentes. Não se aceitará a hipótese de que o fim de uma suposta repressão absoluta acarretou imediatamente a descoberta de uma verdade que antes estava encoberta. A expressão "Século das Luzes" sugere a imagem de um véu que se retira ou de uma região escura sobre a qual se lança luz. É como se a natureza, o Estado e Deus sempre já estivessem "lá" esperando que alguém os iluminasse, isto é, fizesse aparecer e descrevesse corretamente. ***O método correto da descrição é inspirado ou na álgebra, ou na geometria ou, por fim, na nova ciência da natureza.*** A Idade Média não podia fazê-lo em vista de suas "superstições", mas, uma vez denunciadas as superstições, o cientista moderno poderia dizer **como as coisas realmente são** – seja lá o que isto signifique.

Neste curso, tomar-se-á outro caminho. Não se considerará o pensamento helenista, medieval e renascentista desimportante. Considerar-se-á, contudo, o período compreendido entre Descartes e Kant como **o verdadeiro recomeço da Filosofia** desde Aristóteles, porque de fato pertence a um ponto de inflexão histórico de

primeira importância. Esta inflexão pode até não significar a saída de um período de trevas, mas indica uma nova posição do homem diante de todas as coisas. Essa nova concepção do que seja a realidade nos interessa, embora não como a verdade final e definitiva. Mesmo que a Idade Moderna não tenha uma visão histórica de si mesma, nós considerá-la-emos historicamente. Ou hermeneuticamente – considerando que a hermenêutica é o modo investigativo filosófico que se caracteriza pela ênfase no caráter contextual e histórico da verdade.

4.2 O sujeito autônomo e o nascimento da atitude estética

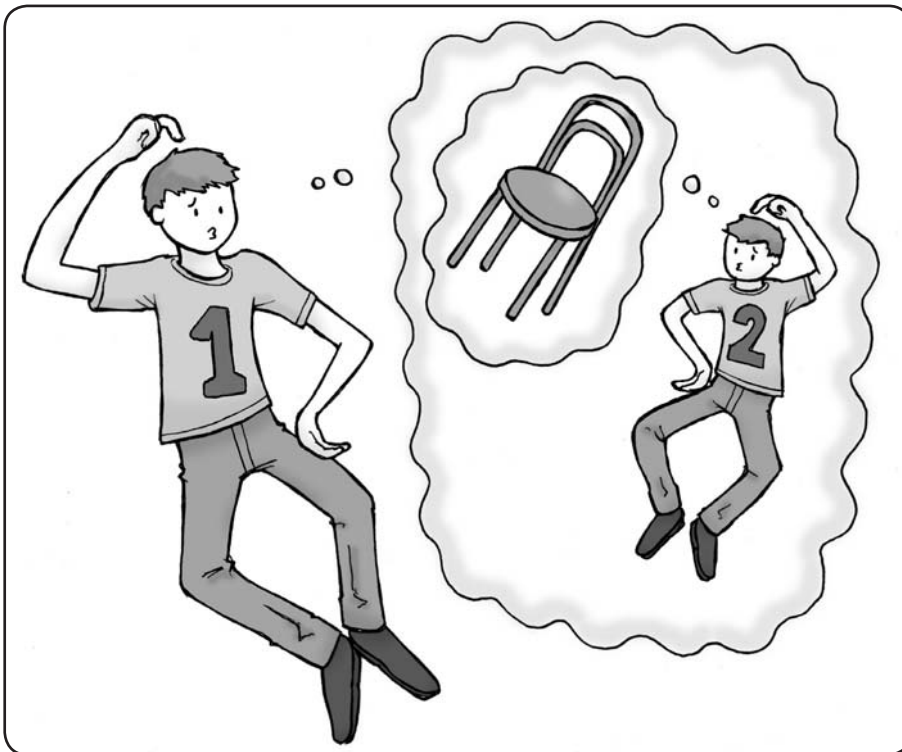
O que se quer dizer com abordagem histórica ou hermenêutica ficará mais claro quando começarmos, de fato, nossa leitura da Filosofia moderna. O pensamento de Immanuel Kant será considerado o grande intérprete e a consumação da nova maneira de pensar, ainda que, cronologicamente, não inaugure a Idade Moderna do mesmo modo que eventos anteriores. Não será uma coincidência que também Kant dá profundidade e caráter à Estética, disciplina inaugurada, como você viu no Capítulo 1, por Baumgarten. Mas os prenúncios da Estética já estão na obra de René Descartes, embora ele não tenha usado este termo nem escrito nenhuma obra sobre arte destinada ao grande público.

Escolhemos Descartes como iniciador da Filosofia moderna em conformidade com a maioria dos manuais de História da Filosofia. Por quê? Porque ele nasceu 103 anos depois da descoberta da América, 79 anos depois de Lutero dar início à Reforma Protestante e 32 anos depois de Galileu? Todas essas afirmações factuais estão corretas, mas ainda não é disso que se trata. O pensamento de Descartes não é contemporâneo a esses eventos segundo o calendário, mas porque formula a proposição fundamental do pensamento moderno e, portanto, definiu a atitude fundamental da humanidade moderna.

Se o juízo majoritário aponta Descartes como primeiro filósofo moderno, é porque ele sublinhou o papel do sujeito. O pen-

samento que busca o fundamento último da verdade deve partir de uma primeira proposição, anterior a todas as outras: *cogito sum* (em português: "eu penso, eu sou"). Em vida de Descartes já fora apontado que Santo Agostinho antecipara a indubitabilidade da proposição "eu penso" em *Sobre o livre arbítrio da vontade* (livro II, capítulo iii) e *A cidade de Deus* (1. xi, c. 26). Arnault escreve a Mersenne que já ***para Santo Agostinho não há nada mais seguro que a própria existência, da qual uma pessoa não pode duvidar, mesmo que possa duvidar da verdade de todas as suas outras crenças. Pois a existência é uma precondição para a dúvida***. Quem considera sua própria vida mental chega à certeza de que existe, mesmo que todas as suas outras crenças estejam erradas. Ao que Descartes responde, sem citar Arnault pelo nome. Alega desconhecimento, embora se diga feliz de ver seu pensamento confirmado por tão grande autoridade. Quando Arnault de fato lhe envia passagens textuais que comprovariam a precedência do grande pensador cristão, Descartes se limita a responder, em carta de 25 de maio de 1637, que seu emprego da proposição "eu penso" é bem diferente do agostiniano.

BOYER, Charles. *L'idée de vérité dans la philosophie de saint Augustin*. Paris: Beauchesne et ses fils, 1940. p. 46-49.

A atitude de Descartes é quase indiferente nesse episódio. Não lhe importa muito dirimir nem a sua coincidência e nem a sua divergência com os mestres do passado. Embora ele tenha sido educado em uma escola de jesuítas, a época exigia que os cientistas desconfiassem dos ensinamentos tradicionais e não se deixassem influenciar por eles. Sua falta de erudição é alardeada e voluntária. A respeito de Descartes, conta-se que, a um convidado em sua casa que pedira para ser levado até a biblioteca, mostrou uma carcaça de boi que estivera dissecando, como se todas as suas idéias tivessem sido tiradas apenas do contato direto com a realidade, nada devendo aos mestres do passado. Tal atitude, hoje em dia, parece ingênua ou até megalomaníaca. Contudo, há uma boa dose de verdade na afirmação cartesiana segundo a qual o uso que Santo Agostinho faz da primeira verdade é muito diferente do que ele mesmo faz. Só importa a Descartes que se compreenda corretamente como o "eu penso" deve ser compreendido. **Santo Agostinho faz do "eu penso" uma verdade indubitável, mas não a primeira verdade da qual todas as outras devem ser derivadas**.

O eu pensante se dá conta em Descartes quando este afirma "penso, logo existo", que é o poder representador do pensamento, na figura expresso pelo boneco 1, que consegue fazer com que "algo" seja abarcado pela nossa consciência,seja percebido por nós; este "representado" é expresso na figura pelo boneco 2, e este "algo" inclui todos os objetos possíveis de representação, possíveis de serem pensados, por exemplo, uma cadeira. Assim, é pelo "penso, logo existo" de Descartes que nos damos conta de que nós somos os responsáveis por aquilo que representamos, são nossas faculdades cognitivas que determinam como percebemos os objetos. E se somos responsáveis por algo, existimos!

A proposição "eu penso" significa "estou consciente de mim mesmo" ou ainda: eu me experimento primeiramente como poder de pensar. Dizer "eu penso" é afirmar a autoconsciência, isto é, **o poder de representar que constata sua própria existência como poder de representar enquanto se vê representando algo qualquer**. A certeza primeira (a certeza de si) é a certeza de saber que representado e representante são um só: que a representação se encontra firmemente diante de si mesma, sem precisar fazer apelo a mais nada para que esteja segura de si mesma. A diferença entre a experiência agostiniana e a cartesiana da autoconsciência é que Descartes compreende a consciência de si como consciência do vínculo entre uma consciência e sua representação. Antes de tudo, **a Filosofia deve investigar o vínculo representacional entre consciência e seu objeto tal como representado pela própria consciência** – eis o vínculo mais forte que ela pode experimentar e

que deve servir de padrão e medida para todos os outros. Segundo o pensamento moderno, não temos acesso a nada que não esteja diante de uma autoconsciência, e o que está assim posto é um objeto da representação. O objeto da representação é o que há de mais seguro, ou melhor, o caráter de representado é o que há de mais seguro em qualquer representação. Esta não é a ocasião apropriada para o aprofundamento dessa discussão. Bastará dizer que, com Descartes, a autoconsciência se erige em fundamento autofundado assegurando-se de si mesma precisamente por não recorrer a nada além de si mesma. A respeito de todas as outras coisas, é a representação que temos delas que merece consideração. A representação é o que surge do vínculo da consciência com as coisas. Mas a representação é algo de que podemos falar com segurança – da coisa representada só podemos falar com segurança a respeito do que está contido na sua representação. Haverá tanta certeza e verdade numa proposição quanto mais fácil for demonstrar que ela consiste em uma representação que o pensar propõe a si mesmo.

Eis uma posição realmente nova na história do pensamento. Não se fará, aqui, justiça à profundidade e à extensão da virada cartesiana. **Retenhamos apenas uma tese: a representação é a única maneira de algo existir para uma consciência, ou seja, para nós**. O que não tem relação com uma consciência não deve nos ocupar, nem poderia. Não existe nada que não seja representado, pois ele nada seria para nós. Assim, por um lado é verdade que não há existência que não seja uma representação. As coisas percebidas são sempre objetos para nós, isto é, têm relação com uma consciência. De outro modo, nada seriam – pelo menos não seriam nada para nós. Não cabe falar, porém, de outro modo de existência que não seja uma existência que podemos compreender ou constatar. Não podemos adotar, por exemplo, o ponto de vista de Deus ou qualquer outro ponto de vista absoluto. Por outro lado, nem por isso deixamos de acreditar que existe um mundo fora de nós que decerto não é o produto de uma alucinação. Contudo, quanto mais cada um de nós concentra sua atenção no mundo exterior, mais se esquece do que realmente deveria investigar: a relação da consciência com o mundo exterior, que é uma relação de representação. De fato, achamos que o mundo é anterior à representação, quando

não pensamos metafisicamente. Quando filosofamos e fazemos Metafísica, damo-nos conta de que, desse ponto de vista, a representação vem em primeiro lugar. A nossa representação não deve ser pensada como efeito de algo que existe e nos impressiona. Ao contrário, o pensamento deve proceder pela ordem, buscando o que é mais certo e confiável. O que existe e a nossa fé no que existe não são as coisas mais dignas de atenção, pelo menos segundo Descartes não são. Nossa crença de que as coisas nos afetam e de que nossas representações são efeitos dessa afecção só pode ser confirmada depois de um longo percurso, se é que pode. O que se impõe em primeiro lugar à consideração filosófica é a necessidade da mediação com coisas existentes fora de nós. No dia-a-dia, esquecemo-nos dessa mediação, isto é, da representação e referimo-nos simplesmente às coisas representadas, sem investigar a relação entre elas e a consciência. Por isso, de acordo com as *Meditações metafísicas,* de Descartes, "isto existe" é a proposição mais incerta, obscura e suspeita, pois obscurece aquilo mesmo que permite que uma consciência aceite estar diante de algo que existe.

A obra mais importante de Descartes são as *Meditações sobre a filosofia primeira* – pois é assim que se intitulam. *Meditações metafísicas* é o título da tradução francesa, que tornou a obra conhecida. A mesma obra, portanto, pode ser designada pelos dois títulos. À primeira vista, tais meditações nada têm a ver com a arte e com o nascimento da Estética. Descartes nem sequer empregou o nome "Estética", que vem do século XVIII. Sobre arte escreveu o *Compêndio de música,* publicado postumamente, pois foi escrito para uso exclusivo do amigo Isaac Beeckman, entre 1618 e 1619. Mas isto não invalida o paralelo apontado entre Metafísica e Estética.

Isto pode ser explicado por recurso ao *Compêndio de música*, ou melhor, às suas oito *Observações preliminares*. Trata-se de apenas duas páginas, divididas em oito parágrafos. No entanto, a mudança de perspectiva sobre a arte, se comparada com o Renascimento, já é patente. A primeira observação enuncia que "todos os sentidos são capazes de proporcionar um prazer" (DESCARTES, René. *Abregé de musique* – compendium musicae. Edição bilíngüe, tradução e apresentação de Frédéric de Buzon. Paris: PUF, 1987. p. 54-55). Esse prazer deve estar em proporção: seja com os sentidos,

seja internamente. Um som muito alto é um exemplo da primeira desproporção. Um som pode provocar prazer, mesmo sem estar ligado a outros em uma melodia. A arte busca o primeiro tipo de proporção, mas busca também o segundo tipo, em que as partes estão em relação umas com as outras. A arte visa criar obras em que os elementos estão interconectados de modo a produzir o prazer sensível, e as obras teóricas sobre arte buscam desvendar o que agrada os sentidos.

A observação preliminar número 3 enuncia que "o objeto deve ser tal que não seja nem muito difícil nem muito confuso de perceber". Um desenho sonoro ou pictórico não deve ser complicado demais para que os sentidos não se confundam ao considerar todas as suas partes e não consigam compreender em que relações estão umas diante das outras. Por outro lado, quando a relação entre as partes é muito fácil de reconhecer e a diferença entre elas é muito pequena, os sentidos se entediam. Uma proporção aritmética simples não apraz. Por exemplo, uma seqüência em que um segmento de linha é repetido uma vez e depois duas vezes é muito fácil de desvendar quanto ao que determina a diferença entre as partes, por isso não agrada. **O prazer propriamente estético depende da descoberta de tipos especiais de relação entre as partes**. No caso da música, sua capacidade de agradar dependerá de ela empregar relações em que a diferença entre as partes não é imediatamente óbvia ao ouvido. No estudo da consonância e da dissonância se resume boa parte do estudo musical, que se justifica, desse modo, como o estudo das diferenças prazerosas e desprazerosas à audição. São prazeres que se somam ao prazer puro do som singular e isolado.

Essa introdução já distancia o compêndio cartesiano dos manuais prévios como o de Zarlino. Ela mostra que as regras musicais devem se basear **nas propriedades da própria audição**. As propriedades do som são estudadas com o propósito de conhecer como são recebidas pela audição de modo a aumentar o seu prazer. O artista deve observar o modo como se proporciona prazer aos sentidos e que tipo de elementos e arranjos atingem o fim buscado. As oito *Observações preliminares* do compêndio, se ainda não são um tratado de Estética, já contêm uma **atitude ou posição** correspondente. Podemos adotar como primeira característica de uma

atitude ou posição estética: ela subordina a experiência da arte e do belo às exigências da apreciação sensível. Não há outra instância para avaliar o que seja prazeroso musicalmente do que a apreciação sensível. Só a audição decide que consonâncias agradam. Qualquer tentativa de estabelecer as regras da composição tem de ser endossada pelas exigências da audição. A segunda característica de uma atitude ou posição estética é **buscar as regras da experiência do puro prazer sensível**, que devem ser distintas das regras do pensamento puro e da cognição. A experiência estética possui uma regularidade especial que não é lógica, assim como a obra de arte é algo a ser percebido pelos sentidos, mas de forma ordenada. Em um compêndio de música, não importa estudar todas as relações sonoras, mas apenas as que, ao serem apreendidas, despertam o prazer sensível. Estas, por sua vez, são de um tipo especial. Prazeroso é um desenho pictórico ou sonoro que não é nem complicado demais e nem simples demais. A proporção é um dos ingredientes do prazer sensível, mas não o explica totalmente. Os sentidos se inclinam à proporção e se comprazem a ela, mas não porque a reconheçam intelectualmente como tal. Quando fala em audição musical, Descartes não tem em vista um processo semelhante à resolução de um problema matemático. Não compara a apreciação da música com a apreensão mental de uma proporção aritmética, ou pelo menos não apenas com essa apreensão, pois tal experiência não produziria nem prazer e nem desprazer sensível. **A mente não se entedia e nem se compraz na descoberta da proporção**. Descartes aponta na direção de uma capacidade especial na qual estão originariamente ligadas a capacidade de prazer estético e a capacidade de compreensão de relações entre as partes de uma figura (sonora ou outra).

Depois das *Observações preliminares*, segue-se o manual de composição, que identifica os elementos principais da música – som, ritmo, consonância, contraponto. Em todo caso, o artista deve sempre se orientar pelo enunciado das *Observações preliminares*, buscando evitar ao mesmo tempo o excessivamente complexo e o excessivamente simples. Mas como encontrar esta proporção ideal (do ponto de vista dos sentidos)? A este tópico a maior parte do *Compêndio de música* é dedicada, e a própria existência de

O prazer estético da música, em Descartes, não é algo determinado pelo intelecto. Tampouco é algo que possa ser descrito sem relação com o espectador. O que é belo e o que não é belo é determinado por nossas experiências

um compêndio musical se justifica. O prazer da audição não é proporcionado por um meio-termo que possa ser definido pelo intelecto. **Só o prazer auditivo pode identificá-lo.** Deve haver uma proporção reconhecível entre os elementos de um desenho ou entre os sons de uma melodia: nem tão banal que a reconheçamos imediatamente e fiquemos entediados, nem tão intrincada que confunda. Por isso:

> entre os objetos dos sentidos, o mais agradável à alma não é o que mais facilmente é percebido pelos sentidos, nem aquele que é mais difícil de perceber; mas é aquele que não é fácil de perceber a ponto de saciar completamente o desejo natural que atrai os sentidos para os objetos, nem tão difícil que canse o sentido. (observação preliminar 7)

Assim, a observação preliminar seguinte e final é que "em todas as coisas, a variedade é muito agradável". Variedade não significa nem profusão, nem confusão e nem arbitrariedade e está ligada a um certo tipo de inteligibilidade não intelectual do objeto.

As duas últimas observações preliminares, portanto, deixam implícito que há uma capacidade sensível que ama a proporção, mas não depende da mente para reconhecer uma proporção prazerosa quando a encontra. A arte da composição musical é a arte de compor objetos compreensíveis a essa faculdade que serão prazerosos exatamente por essa razão: "trata-se, nas observações preliminares, de uma inteligibilidade não intelectual, de um sensível articulado de tal maneira que pareça proporcional sem que o espírito deva fazer um esforço de compreensão" (BUZON, F. Apresentação. In: DESCARTES, René. *Abregé de musique* – compendium musicae. Edição bilíngüe, tradução e apresentação de Frédéric de Buzon. Paris: PUF, 1987. p. 12). Talvez agora já esteja um pouco mais claro o que se quer dizer com o título "pai da Estética" concedido a Descartes. Foi dito no primeiro capítulo e no início deste que a ênfase nos processos subjetivos é uma característica do pensamento moderno.

O eu é identificado não só com a autoconsciência mas também com as faculdades do entendimento e da apreciação do belo. As duas faculdades – a de compreender intelectualmente ou racionalmente e a de compreender mediante os sentidos – são distintas, mas têm algo em comum: devem ser estudadas nas suas feições e exigências próprias. Elas são *autônomas*, ou seja, guiam-se por regras próprias.

A Estética como disciplina específica das regras da apreciação do belo não foi batizada por Descartes, como você viu, pois o seu pensamento musical está voltado para um fim técnico definido que é o ensino da composição musical. A Estética só pôde surgir, porém, depois de se estabelecerem a precedência e a autonomia do sujeito, ou seja, depois de Descartes. As *Observações preliminares* surpreendem o leitor acostumado ao tratamento renascentista da música com o seu pitagorismo tardio. Como aponta o tradutor e editor do já citado *Compêndio de música*, em sua valiosa apresentação:

> Tudo mostra que Descartes pensa a música como uma arte destinada a produzir efeitos sobre a alma por intermédio dos sentidos, e não como a reprodução de uma ordem cósmica ou um jogo formal; estamos muito longe de uma musicologia renascentista e das correspondências que ela estabelecia entre harmonia musical e harmonia celeste; são propriedades do ouvido que determinam o conjunto das propriedades utilizáveis pelo músico. (BUZON, 1987. p. 9)

A metafísica cartesiana institui os direitos do ego autônomo, e o seu pensamento musical institui os direitos da audição como juiz último da criação artística. O pensamento musical de Descartes já prenuncia a importância do sujeito (não do seu intelecto como nas *Meditações*). A ênfase é posta sobre a autonomia da audição e do prazer sensível diante do mesmo intelecto. Pode-se falar em autonomia da audição e, de modo geral, em autonomia do sujeito da fruição – não da criação – artística. A metafísica cartesiana institui a autoconsciência como fundamento autofundado do teor de certeza de uma proposição verdadeira.

A Estética pressupõe uma sensibilidade autônoma que é o único padrão e medida pelos quais as belas-artes devem se orientar. Mas a noção de autonomia foi instituída como exigência fundamental pela metafísica moderna.

Tampouco Descartes nomeia expressamente uma faculdade da apreciação do belo. O sentido especial para a apreciação do belo e da obra de arte, mais tarde, foi chamado **gosto**. Quem foi o primeiro autor a identificar uma faculdade ou sentido que não é um dos cinco sentidos corporais, por meio dos quais dirimimos se algo é belo ou feio, é motivo de controvérsia. Alguns dos primeiros são Johann Christoph Gottsched, no *Ensaio de poética crítica para os alemães,* de 1730 e P. André, no *Ensaio sobre o belo*, de 1763. O gosto é autônomo, visto que é uma capacidade separada de apreciação, distinta da capacidade cognitiva. Descartes já está a caminho de identificar o gosto. A Estética é uma disciplina que investiga a arte do ponto de vista da sua fruição por um espectador. A Estética consiste na reivindicação de padrões internos à própria fruição do belo para que a partir deles se tenham os elementos definidores das belas-artes e das regras a que estas devem obedecer.

As estéticas, de modo geral, substituem as poéticas – entendidas aqui no sentido das *téchnai* ou manuais práticos e técnicos sobre como o artista deve proceder. As estéticas nos convidam a avaliar o que é belo e bem executado em matéria de arte em relação a um sentido do belo e da arte à condição de padrão máximo do gosto. A criação da arte não deve se orientar pela busca da verossimilhança, mas pela tentativa de proporcionar uma experiência diante da qual o sujeito adotará uma posição. Não estamos longe apenas dos manuais sofísticos e de Horácio, mas também de Aristóteles. Pois o essencial na poética aristotélica ainda é o elemento mimético –a ação, que imita a própria vida. A imitação da lenda heróica, e por fim da própria vida, na tragédia pode atingir certos efeitos porque ilumina aspectos da lenda e da vida (se é que a separação rígida entre lenda e história factual é sequer aceita aqui). Assim, o artista não produz efeitos apenas por conhecer e manipular as tendências inatas da nossa sensibilidade. Existe, digamos assim, uma verdade

a respeito da lenda heróica na tragédia. ***Ao contrário, o conceito de imitação é secundário para definir o que seja a obra de arte, a partir de agora.***

Busque perceber as diferenças que existem entre a poética aristotélica e a Estética, principalmente em relação ao caráter de verossimilhança com a realidade.

A razão de ser da obra de arte, desde Descartes, é proporcionar um certo tipo de experiência, a do belo, que independe do teor de veracidade da obra.

4.3 A centralidade do juízo

Finalmente podemos abordar o pensamento estético kantiano. A introdução pareceu desproporcionalmente longa, é verdade. Mas isto foi necessário para que este livro não se transformasse em um glossário comentado de termos filosóficos. A História da Filosofia, segundo alguns, não deve ser tratada como um repositório de informações. As informações devem fazer sentido. A noção de uma *faculdade autônoma do juízo* e *do juízo especificamente estético* é a contribuição propriamente kantiana ao debate estético. Contudo, ela só faz sentido se vista como uma confluência e um aprofundamento de várias tendências modernas.

Kant buscou o fundamento último de uma experiência autônoma do belo e do sublime e de uma faculdade específica para a sua apreciação – neste sentido consuma os movimentos iniciados por Descartes, Gottcshed, Baumgarten e pelos filósofos ingleses do gosto, como Shaftesbury e Hutcheson.

Na terceira *crítica* encontramos também uma teoria do sublime, talvez em resposta ao ensaio de 1757 de Edmund Burke, *Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Todos esses elementos se encontram nos parágrafos iniciais de uma *Crítica da faculdade do juízo*, que de fato é muito mais abrangente nas suas intenções. Kant não escreveu uma obra intitulada "Estética". Ele oferece tudo o que uma Estética deve oferecer: uma teoria do gosto, uma teoria do belo e do sublime, uma classificação geral das belas-artes e uma teoria do gênio na *Crítica da faculdade*

do juízo, que, portanto, ao mesmo tempo consuma as estéticas anteriores e aponta para desenvolvimentos filosóficos posteriores.

Os gregos, do ponto de vista do filósofo pós-cartesiano, descobriram que conceitos universais se encontram nas proposições verdadeiras e universais da ciência, mas eles não perceberam que esses juízos dependem de nossas representações e não das coisas mesmas.

Algumas palavras sobre a faculdade de julgar se fazem necessárias. Você viu que Aristóteles considerou esta a grande descoberta de Sócrates: a saber, que definições universais podem ser encontradas e que algo singular pode vir a ser caracterizado mediante um conceito universal. Se usarmos a terminologia kantiana, podemos dizer que Sócrates descobriu o juízo, embora não a faculdade de julgar. Os gregos não se referiram a representações. ***Para Kant, juízos são combinações de representações singulares e universais.*** Geralmente, a primeira representação, correspondente ao sujeito gramatical, é algo singular. Como você já deve ter percebido, os filósofos se referem freqüentemente a faculdades quando querem designar uma atividade mental. Soa estranho falar das faculdades de correr ou respirar, embora seja possível. Kant considera o conhecer, o querer e o julgar as faculdades principais da razão. "Faculdade" é a origem de um tipo de atividade mental. Kant refere-se à *faculdade do juízo* para nomear nosso poder de formular proposições sobre algo. Ela relaciona algo singular com um conceito. Nossa língua só é constituída por juízos porque temos uma faculdade de julgar.

"Esta arvore é uma mangueira" é um exemplo de juízo determinante da teoria kantiana porque o conceito "mangueira" é universal e é atribuído a algo singular: à árvore que é uma mangueira e encontra-se diante de quem enuncia o juízo

Exemplos de juízo são: "esta árvore é uma mangueira", "esta rosa é bela", "no nível do mar, a água ferve a cem graus centígrados" etc. O primeiro é um exemplo de **juízo determinante**, em que temos algo singular que deve ser determinado (caracterizado) mediante o uso de um conceito ou representação universal. Segundo a terminologia kantiana, quando o conceito universal já é conhecido e trata-se apenas de determinar algo singular com a sua ajuda, temos um juízo determinante. Ele se diferencia do **juízo reflexionante**, em que algo singular está diante de nós, mas ainda não temos um conceito mediante o qual ele seria determinado. No juízo reflexionante, supõe-se que há uma definição sob a qual tudo se encaixa, embora não a tenhamos ainda. Os juízos que proferimos no dia-a-dia são quase todos determinantes, e até a ciência consiste em grande parte deles. Nem todo juízo, porém, expressa um conhecimento, embora todo conhecimento seja articulado em juízos.

"A rosa é bela" é um exemplo de juízo reflexionante, porque não emprega categorias universais no seu predicado: a característica do belo não pode ser expressa por um conceito universal; só quando, porém, se está diante de algo belo, por exemplo uma rosa, reconhecemo-lo e conseguimos verbalizar sua beleza

O sentimento do belo, para Kant, sempre vem articulado verbalmente. Kant propõe uma diferenciação e hierarquia dos pra-

zeres. A experiência do belo vai além de uma experiência de prazer físico puro. Ela é intrinsecamente judicativa, isto é, articulada em juízos. Aliás, grande parte do prazer proporcionado pelo belo consiste justamente em partilhá-lo com outros espectadores – ao contrário, a experiência do prazer físico não perde nada se não for verbalizada e comunicada. A experiência do belo é essencialmente judicativa embora não cognitiva, mas é um exemplo de juízo reflexionante, não determinante. A existência de juízos do tipo "isto é belo" é um enigma, visto que não existe um conceito universal do belo. Os juízos estéticos sobre o belo são juízos reflexionantes, porque não encontramos uma regra geral para definir o motivo pelo qual algumas coisas nos dão prazer e outras não. Segundo uma apreciação da pura forma lógica, todos os juízos se parecem, já que o lugar do sujeito em geral é ocupado por um termo singular e o lugar do predicado parece ser ocupado por um termo universal. Mas, a rigor, "isto é belo" não é um juízo em que um termo e *um conceito* universal estejam ligados. **O juízo estético de gosto, isto é, o juízo sobre o belo (e o feio também, é claro) não se guia por nenhuma regra ou conceito geral**.

Para Kant, a beleza não é sinônimo nem de simetria e nem de perfeição. Tampouco poderia haver uma Idéia ou Forma da beleza em um lugar supraceleste, ao contrário do que escreveu Platão. O belo não é nem o geometricamente correto e nem o executado à perfeição segundo um padrão conhecido. Dois objetos executados segundo as mesmas regras de composição podem ter efeitos totalmente diferentes sobre nós: de dois sonetos, um pode ser belo e outro feio ou indiferente. Dois exemplares da mesma espécie e aparentemente idênticos em tudo, como duas rosas, podem nos afetar de modo bem diferente. De fato, grande parte do prazer proporcionado pelo belo provém da impossibilidade de desvendar a sua regra de composição. Um quadro cuja regra de composição seguida pelo artista para escolher cores, iluminação, volumes e perspectiva salta aos olhos não apraz. Ao contrário, é tedioso. Uma composição musical correta segundo todas as regras da consonância, mas previsível e repetitiva, tampouco será julgada bela. Quando muito, tais obras poderão ser agradáveis e servir ao propósito da diversão, da decoração e do repouso. Os exemplos kantianos são tirados tanto da es-

Portanto, Kant também dissocia as belas-artes da artesania, ao enfatizar a singularidade e a liberdade formal características das primeiras. Estamos longe também, como você já percebeu, de uma concepção renascentista, com sua inspiração pitagórica ou neoplatônica.

fera do belo natural como do belo técnico (fabricado pelo homem), mas têm em comum o fato de parecerem espontâneos, desprovidos de esforço e artificialismo na sua composição: belos são os desenhos de folhagens entrelaçadas, o fundo do mar, os jardins ingleses, o crepúsculo etc. Essas cenas são mais do que apenas agradáveis; são belas; e certa irregularidade impede que sejam tediosas.

Ainda assim – e aqui a diferença entre o século de Kant e o nosso se impõe forçosamente – o belo é o objeto de uma concordância universal. Não podemos dizer exatamente por que algo é belo, mas, quando o encontramos, acreditamos que todos o verão como nós o vemos. Mais ainda, ficamos contrariados quando não concordam conosco. Enquanto o agradável é privado e ninguém exige de outra pessoa que goste dos mesmos alimentos e cores que lhe agradam, **o juízo estético de gosto exige a concordância de todos**. Quem diz “isto é belo” espera sinceramente que os outros concordem. Dizer “isto é belo *para mim*” soa estranho e risível, segundo Kant. Temos razões sociológicas para explicar essa estranha exigência: alguém se lembrará dos cânones estritos aos quais as artes estavam submetidas no século XVIII. Hoje, os poetas podem usar todas as palavras do dicionário e até inventar outras tantas. Os artistas plásticos ficarão ofendidos se alguém lhes sugerir que sua formação consiste em aprender a técnica do retrato pintado a óleo sobre tela; o público que vai às salas de concertos não se preparou realmente para ouvir o que lhe é mostrado, pois muito poucas pessoas conhecem teoria musical. Mas na época de Kant o público de arte – infinitamente menor que o de hoje – tem expectativas, pois conhece história e teoria da arte. Acredita poder diferenciar entre uma inovação artística real e uma simples obra da bizarrice e da ignorância. Vê-se no direito de aceitar ou não as inovações criativas. Não há condições para uma arte de vanguarda que não seria levada a sério por ninguém. Um olhar sociológico verá Kant apenas como um representante da elite do seu tempo. A impressão de universalidade do belo seria fruto da cegueira para as convenções do seu próprio tempo, que parecem valer para todo mundo. Ainda assim, tentemos não avaliar uma posição filosófica com um olhar sociológico, nem de modo totalmente relativista. Tanto na época de Kant como na nossa, o belo parece transcender as convenções,

Foto da praia *Barra da Lagoa* de Florianópolis. Exemplo de paisagem que parece confirmar a idéia kantiana de que o belo é universal

sem se reduzir a uma visão apenas pessoal. Ainda nos soa estranho quando alguém nega a beleza da natureza, por exemplo. Mesmo hoje em dia quem diria "o mar é feio" ou "o mar é belo para mim"?

Tudo o que foi dito acima sobre a *Crítica da faculdade do juízo* visou tornar compreensíveis os seus parágrafos iniciais. **Temos agora os subsídios para considerar a definição famosa de um juízo estético de gosto em seus quatro "momentos" ou partes**. A definição de um juízo estético de gosto ocupa os primeiros 22 parágrafos da *Crítica da faculdade do juízo*. O primeiro momento é a "consideração do juízo de gosto segundo a qualidade", ou seja, como "estético" e não "lógico". Um juízo estético, sem nenhuma qualificação adicional, é apenas um juízo de acordo com o qual descrevemos como somos afetados por representações, em vez de usar as representações para dizer algo sobre as coisas de que elas são representações. Nesse contexto, um juízo é lógico quando visa, por meio de representações, sublinhar a correspondência entre tais representações e as coisas. Em outras palavras, um juízo lógico busca dizer a verdade e nesse sentido é objetivo, pois tem a pretensão de ir além da mera impressão ou opinião subjetivas de quem julga. Um juízo estético não visa descrever nada além do estado interno de quem julga, mas não é um tipo de juízo lógico sobre estados internos. Descrever o modo como algo nos afeta não é o mesmo que dar um "fato interno" a conhecer, pois indicamos apenas se tal ou qual representação afeta positiva ou negativamente nosso ânimo vital, se aumenta ou diminui nosso sentimento de vida.

Os juízos estéticos *de gosto* (portanto, um subtipo dentro da classe geral dos juízos estéticos) são aqueles mediante os quais nos dizemos afetados sob a forma do prazer no belo.

O juízo estético de gosto pode ser dito simplesmente juízo de gosto – subentendendo-se que ele só pode ser estético, pois não pode ser lógico, já que a beleza não é tratada aqui como uma propriedade objetiva das coisas, mas tem a ver com o modo como essas coisas nos afetam.

A beleza, sem referência a alguém que se reconheça afetado por ela, não é nada. Um juízo estético de gosto refere-se apenas à beleza (ou também à feiúra, é claro) de algo, entendendo-se o belo como aquilo que apraz de modo a aumentar nosso sentimento de estarmos vivos. Contudo, tal estado não é vivido por nós como uma necessidade física ou moral. **O prazer no belo é perfeitamente desinteressado.** O belo não traz felicidade, não traz conforto moral, não apazigua nossa sede de justiça e nem ensina virtudes morais a quem o contempla. É apenas um prazer de tipo superior que nem por isso nos torna mais felizes, mesmo quando nos torna "mais vivos", pois a felicidade, para Kant, consiste em ver satisfeitas as nossas inclinações (desejos). O que gratifica nossas inclinações e torna a vida mais feliz é agradável, não belo. O belo não visa suprir a ausência de felicidade e nem a substitui; neste sentido, talvez seja totalmente dispensável à vida humana. Daí a "explicação do belo inferida do primeiro momento": ***"gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante um prazer ou desprazer independente de todo interesse. O objeto de tal prazer chama-se belo"***.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1995. p. 55, modificada.

É importante frisar a necessidade de adotar uma atitude desinteressada na apreciação do belo. Ao considerarmos se algo é belo ou não, não devemos apenas nos esquecer por um instante da busca da felicidade mas também, de certa forma, de todas as outras. Devemos suspender todas as outras considerações: éticas, políticas, religiosas, cognitivas, utilitárias etc. Diante do **Taj Mahal**, por exemplo, um turista poderia comentar com seus companheiros de viagem que ele é um monumento ao despotismo e à desigualdade social; que ele não é tão confortável quanto uma casa moderna; que na sua construção esta ou aquela técnica foi empregada. Todos esses juízos podem ou não ser verdadeiros, mas decerto *não*

Taj Mahal. Construção arquitetônica localizada na Índia

respondem à pergunta se o Taj Mahal é belo. Ao perguntarmos se algo é belo, devemos ser capazes de ser imparciais e desinteressados para nos concentrarmos apenas sobre o efeito que a contemplação produziu em nós. É possível ou adequada uma tal atitude totalmente desinteressada? Essa pergunta, que pode ter lhe ocorrido, será respondida abaixo, mediante a distinção entre beleza "pura" e "aderente".

O "segundo momento do juízo de gosto" considera-o do ponto de vista da sua quantidade, isto é, se ele é singular ou universal. O sujeito de um juízo de gosto é sempre singular – dizemos que esta rosa é bela ou que esta escultura é bela. Faz sentido, quando consideramos que a beleza não é uma propriedade objetiva das coisas e nem uma regra ou conceito geral. Se a beleza fosse uma regra ou conceito geral, quando encontrássemos algo belo, poderíamos tratá-lo como uma instância de um conceito geral. Nesse caso, o sujeito do juízo continuaria a ser algo singular, mas ao mesmo tempo um representante de uma classe geral. Quando dizemos "isto é uma casa" (juízo lógico que destaca certas propriedades objetivas da coisa diante de mim), aquilo de que se fala é apenas uma instância, caso ou representante do conceito geral. Quando dizemos, porém, "esta casa é bela" (juízo de gosto), não fazemos nenhuma referência implícita ou explícita às propriedades em geral das casas belas. Elas nem existem: não existe uma fórmula da beleza em arquitetura (ou em qualquer outro campo da arte), embora exista uma fórmula para construir uma casa. Mas o juízo de gosto é universal, visto que exigimos que todos concordem sobre o que é belo ou não. O universo dos espectadores do belo deve ser unânime.

Reencontramos aqui a peculiaridade da doutrina a que se fez alusão acima: o belo é subjetivo, pois não é uma propriedade das coisas. Não há como forçar ninguém a concordar conosco sobre a beleza de algo do mesmo modo que podemos forçar alguém a concordar sobre a Ilha de Santa Catarina ser uma ilha, mostrando-lhe que ela tem todas as propriedades de uma ilha. Ainda assim, o belo é universal. A explicação de Kant para o caráter subjetivo e universal do belo consiste em sugerir que o belo não é, em primeiro lugar, um sentimento. É claro que o prazer acompanha a contemplação do belo e o desprazer acompanha a do feio. Contu-

do, a origem de tais sentimentos não são os sentidos. A origem do prazer da comida e da bebida é o paladar, mas, a rigor, não há nenhum sentido semelhante do gosto, entendido como sentido corpóreo – a única razão pela qual chamamos tanto o sentido estético quanto o paladar pelo mesmo nome é que em ambos os casos uma experiência individual e intransferível é exigida, e nenhuma argumentação ou explicação pode mudar o que sentimos. A imagem usada para descrever o gosto é a de uma "voz universal", mediante a qual atribuímos às outras pessoas as mesmas experiências. A voz universal espera a adesão de outros aos nossos juízos de gosto.

Os sentimentos de prazer e desprazer são conseqüências de certos atos comuns a todos os espectadores, atos que se tornam patentes diante de algo como uma "voz universal". Trata-se de atos de identificação e comunicação do próprio estado a que Kant dá o nome de *reflexão.*

A reflexão está a meio caminho entre a consciência e o sentimento: não é um ato por intermédio do qual tomo consciência da minha atividade representacional do mesmo modo que o "eu penso" cartesiano. Tampouco é um simples sentimento, como a dor e a raiva, que compartilhamos até com os animais. A reflexão é um ato por meio do qual se torna claro para mim o "livre jogo das faculdades", especialmente imaginação e entendimento.

Expliquemos esse ponto retornando à explicação do que é uma faculdade. Até agora, referimo-nos em particular à faculdade de julgar, conhecer e querer. Só que a palavra "faculdade" tem um sentido amplo. As faculdades mencionadas acima correspondem às três grandes áreas de investigação da nossa razão. Não vamos entrar nesse assunto, mas, para resumir muito, a razão humana é motivada principalmente a dirimir o que ela pode conhecer, o que é moralmente correto fazer e o que se pode esperar em termos de uma justiça ou providência divinas. Por isso é que a palavra "faculdade" pode ser empregada para designar as três grandes investigações da razão. Mas essas faculdades também empregam outras faculdades: o entendimento, a sensibilidade e a imaginação são as principais. Esse sentido da palavra "faculdade" está mais alinha-

do com o sentido legado por uma psicologia tradicional, como, por exemplo, a aristotélica. Cada faculdade no primeiro sentido – como área de investigação – determina uma relação particular das faculdades no sentido estrito. A relação entre faculdades no sentido estrito – principalmente imaginação e entendimento – determinada pela faculdade do juízo é a de **livre jogo**.

No juízo estético – e só nele – a imaginação não se vê obrigada a simplesmente produzir as imagens de experiências passadas, revivendo-as para que o entendimento possa organizá-las em grupos e tipos, por assim dizer. Quando serve ao propósito do conhecimento, a imaginação é apenas reprodutiva. Quando serve ao propósito do juízo de gosto, a imaginação é produtiva. Ao se deparar com algo belo, a imaginação vagueia. Ela se compraz na contemplação de algo que não pode ser completamente "fechado" em uma figura definida. Tal encerramento de possibilidades produz o tédio e a indiferença, como vimos. Nesse momento, a imaginação se torna produtiva de novas configurações – já que nenhuma, de fato, lhe é dada. As exigências do entendimento de que a imaginação lhe ofereça um material usável não podem ser atendidas. Assim é que imaginação e entendimento estão em livre jogo e não em uma relação de subordinação da primeira ao segundo. O que a reflexão "percebe" ou "sente" é a relação recíproca das faculdades como uma relação livre.

A reflexão é a operação que está na base do ajuizamento. Todo juízo nasce do ajuizamento, que é a conveniência recíproca e consciente das faculdades. O juízo estético de gosto nasce, em primeiro lugar, do jogo das faculdades, livre e refletido.

O sentimento de prazer no belo consiste em ver refletido sobre o ânimo o jogo livre das faculdades. Em sentido próprio, o juízo de gosto indica que houve essa reflexão. Eis por que a experiência do belo deve ser articulada verbalmente. O sentimento do belo advém de nos tornarmos conscientes de um determinado modo de representação, isto é, de uma convergência livre de faculdades que pode ser chamado ajuizamento. O prazer advém da reflexão, isto é, de um certo tipo de percepção interna de que houve ajuiza-

Lagoa do Fogo, Ilha de São Miguel dos Açores. Essa Lagoa seria um exemplo do que para Kant é o belo? Atente para como, em Kant, a faculdade da imaginação determina o juízo do belo. Para isso, busque ter claro o que esse autor entende por "faculdade' e quais faculdades estão em jogo no que ele determinar ser o belo

mento. O sentimento, aqui, é conseqüência do ajuizamento, não causa. O que a "voz universal do gosto" atribui a todos os espectadores do belo é o mesmo ajuizamento, pois atribuir a outros o mesmo modo de representação no ajuizamento é prazeroso.

O prazer que o belo nos proporciona é o prazer de encontrarmos, mediante a reflexão, a capacidade de julgar em nós e de poder comunicar tais ajuizamentos a outras pessoas.

Curiosamente, teses tão centrais sobre a beleza e o juízo estético resumem em uma sentença curta em que consiste a "explicação do belo inferida do segundo momento": ***"belo é o que apraz universalmente sem conceito"***. A explicação do terceiro momento será deduzida do segundo. O livre jogo da imaginação e do entendimento é prazeroso por não se resolver em uma configuração fixa que nos permitiria classificar imagens como instâncias de um conceito. Contudo, jogo livre não quer dizer jogo aleatório ou desordenado. O prazer advém também do pressentimento de que há uma harmonia entre as faculdades subjacentes ao livre jogo que corresponde à suspeita de que o objeto que nos impressiona como belo também é harmônico. Tal harmonia é descrita em termos de conveniência recíproca. O ajuizamento pressupõe que nossas faculdades foram feitas para entrar em acordo. Imaginação e entendimento devem ser adequados um ao outro, segundo um desígnio ou plano para nós desconhecido. O mesmo pode ser atribuído às coisas belas, isto é, mais cedo ou mais tarde se desvendará o que torna as suas partes convenientes umas às outras – mesmo que por ora isto seja um enigma. Mais cedo ou mais tarde, o ajuizamento estético cederá ao juízo lógico – porque a regra de composição do belo será desvendada. **Pois pressentimos uma intenção ou propósito oculto na beleza – a saber, o de indicar que existem planos, propósitos e intenções na natureza**.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1995. p. 64.

Como um representante máximo do Esclarecimento, Kant não pode dar ouvidos às doutrinas teológicas da Providência divina.

Tampouco pode dar ouvidos a teodicéias, isto é, às tentativas de demonstrar racionalmente o que a Teologia sustenta com base na fé e na leitura da Bíblia. De fato, tais doutrinas foram escarnecidas por Voltaire no seu romance *Cândido ou o otimismo*, de 1759, em que os personagens bons são sistematicamente golpeados, inclusive por desastres naturais, como o que se abateu sobre Lisboa em 1755, e os maus são sistematicamente absolvidos. Entre os personagens, encontra-se certo doutor Pangloss, otimista e seguidor do filósofo Leibniz, que sustenta a tese de que tudo no mundo acontece para o melhor, segundo um plano racional (aliás, o próprio nome "teodicéia" vem do título da obra em que Leibniz tenta provar que já vivemos no melhor dos mundos possível). Voltaire retratou em *Cândido ou o otimismo* a desilusão esclarecida com as teorias da Providência ou de qualquer plano superior para a criação. A filosofia kantiana também nega a tais teorias qualquer valor de verdade; elas não passam de especulações sem fundamento objetivo. Contudo, uma grande diferença entre Voltaire e Kant é que este não consegue se contentar com a noção de um mundo aleatório, desprovido de propósito e incapaz de aperfeiçoamento. Kant, sem deixar de ser um expoente do Esclarecimento, não poderia se contentar com a perspectiva de as únicas leis existentes serem as descritas pela Física, enquanto tudo mais seria produto do simples acaso e da força bruta.

O sentimento do belo e a existência de coisas belas surgem então como tênues promessas, simples insinuações de que é lícito afirmar que a natureza e nós mesmos fomos concebidos segundo uma intenção, finalidade ou propósito. É desse modo que se explicará, aqui, a terminologia peculiar a Kant.

O filósofo escreve que o belo é "conforme a fins" e tem a "forma de uma finalidade". Diremos que isso significa que o belo é apreendido com a noção de um acordo das suas partes, acordo que só pode ser concebido como fruto de uma intenção, mesmo que não saibamos qual é. Ele se diferencia, por exemplo, de um utensílio, como um sapato. Diante do sapato, dizemos que ele existe graças a uma vontade. Suas partes, claramente, foram unidas com um pro-

pósito prévio. A utilidade de calçar os pés precedeu a existência do sapato e guiou os passos da sua fabricação. Mesmo diante de um utensílio cuja serventia desconhecemos, reconhecemos imediatamente que não foi produzido ao acaso, mas segundo um propósito que explicaria a reunião de suas partes, se soubéssemos qual é. **O que falta no belo é a nossa capacidade de pressentir que intenção o precedeu e que explica por que ele é como é**. Falta também qualquer possibilidade de tratá-lo como um utensílio que sirva a uma vontade (não humana), embora reconheçamos imediatamente que suas partes foram reunidas de um modo que não é aleatório. Do belo só podemos dizer que parece existir uma convergência entre suas partes e que isto parece não poder ser atribuído ao acaso, mas a uma vontade qualquer. Eis por que a "explicação do belo deduzida do terceiro momento" é: ***"beleza é a forma da conformidade a fins do objeto, na medida em que ela é percebida nele sem representação de um fim"***.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1995. p. 82.

A explicação do belo inferida do quarto momento enuncia: "belo é o que é conhecido sem conceito como objeto de um prazer necessário" (KANT, 1995. p. 86). A modalidade não acrescenta nada ao conteúdo de um juízo, apenas o caracteriza como possível, real ou necessário. O prazer no belo já sabemos que se espera de todas as pessoas – neste sentido, não pode haver senão prazer unânime e universal no belo. Já abordamos esse traço peculiar da doutrina kantiana anteriormente. O que o quarto momento introduz de novo é a idéia de um "sentido comum" como princípio do gosto. Sentido comum não é a mesma coisa que senso comum *(sensus communis)* (KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo.* Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1995. p. 83). Senso comum é o mesmo que entendimento comum; significa o que a maioria das pessoas considera razoável. É o senso comum que nos permite reconhecer os mesmos objetos no mundo. Mas no caso do belo não se trata apenas de reconhecimento. Não apenas o sentido do belo reconhece que há diante de nós um palácio, digamos, mas também um palácio belo. O sentido comum de que se fala aqui é um estado subjetivo partilhado que tem de ser pressuposto se quisermos explicar a concórdia universal sobre o belo. Ele deve ser aceito como uma **precondição da comunicabilidade universal** das nossas representações.

4.4 As belas-artes como artes do gênio

Será preciso que nos limitemos a comentar o segundo tipo de juízo estético de gosto, que indica se algo é sublime. O sublime é o tema do outro tratado antigo sobre arte mais conhecido depois da *Poética,* de Aristóteles: *Sobre o sublime* (o terceiro tratado antigo sobre arte mais conhecido é provavelmente a *Arte poética,* de Horácio). Pouco se sabe sobre o seu autor, que conhecemos apenas por Longuino, ou sobre a data de composição do texto, que pode ter sido escrito entre o primeiro e o terceiro século depois de Cristo. O que sabemos com certeza é que a tradução de *Sobre o sublime* para o inglês foi um dos grandes impulsos para a retomada da noção de sublime no século XVIII, como é o caso do já citado ensaio de Burke. Estima-se que Kant tenha travado contato com o conceito de sublime por seu intermédio.

Em arte, o sublime é um efeito no espectador que o poeta pode atingir se empregar os elementos certos: um tom grandioso e uma dicção elevada, além do apelo a emoções também grandiosas e dignas das almas mais nobres. O transporte ou elevação do leitor resultará no sublime artístico.

O sublime causa um impacto maior que o belo: ele surpreende e inspira reverência. O belo desperta prazer; o sublime desperta temor reverente. O belo se apresenta sob a feição inocente do jogo; o sublime é grave.

Neste ponto, porém, como em todos os outros, Kant não se limita a seguir as pegadas dos antecessores, mas retém alguns traços e os insere em um contexto diferente. O capítulo intitulado "Analítica do sublime", da *Critica da faculdade do juízo,* retoma esses aspectos clássicos, mas os redefine da seguinte maneira: "sublime é o absolutamente grande e em comparação com o qual tudo o mais é pequeno". Parece uma definição objetiva. Se reunirmos todas as coisas do universo e buscarmos a maior dentre elas, parecerá que o sublime é a que a ultrapassa. Sempre haverá algo maior

do que tudo o que possamos encontrar, imaginar ou calcular. Para cada número, sempre haverá um maior. Kant chama sublime matemático o que é absolutamente grande nesse sentido, e sublime dinâmico, aquilo que é absolutamente potente. O sublime é o que sempre ultrapassará todas as nossas capacidades de representação de grandezas ou forças.

Parece que o sublime não é como o belo, cuja referência ao nosso estado é inevitável. **Mas o sublime, assim como o belo, não é uma propriedade objetiva das coisas**. O sublime pode ser apresentado em arte, mas de fato o que se apresenta aí é uma aspiração, por parte da imaginação, a representar o que excede a sua capacidade. Em relação à imaginação é que o sublime é absolutamente grande. Diante dele, a imaginação sempre se frustrará. Neste momento, reconhecemos que é a razão em nós que aspira ao incondicionado e à totalidade. Embora nossa experiência cotidiana nunca seja marcada pela obtenção de algo que seja o primeiro ou último termo de um processo qualquer, nem por qualquer tipo de experiência do Todo, a razão em nós continua a nos incitar a buscá-los. O sentimento do sublime tem, portanto, um aspecto desprazeroso e inibidor que se segue da frustração da imaginação. Tais sentimentos, porém, logo cedem espaço ao respeito e à reverência diante da razão em nós como uma faculdade que aspira ao supra-sensível. ***Mediante o sentimento do sublime, reconhecemo-nos como criaturas que não estão presas ao imediatamente dado e se contentam com ele, mas aspiram a coisas mais elevadas.*** Portanto, o sentimento do sublime não corresponde a nenhuma propriedade objetiva de coisas no mundo e nem é despertado por ela – do mesmo modo que o belo, desse ponto de vista. De fato, o sublime tem uma correspondência sensível ainda menor que o belo, pois é marcado antes por uma lacuna. Desperta o sentimento do sublime o que não pode ser representado sensivelmente. A rigor, é a razão em nós que desperta reverência.

O sentimento do sublime determina, portanto, a finalidade da humanidade ou pelo menos uma característica da humanidade.

Foi dito acima que a primeira parte da *Crítica da faculdade de julgar* contém todos os elementos de uma estética. A ênfase foi posta, neste capitulo, sobre a doutrina do belo e do sublime. De fato, os demais aspectos da estética kantiana, ou seja, a teoria das belas-artes e do gênio são suas conseqüências. Eles serão apenas

mencionados aqui. O belo natural será considerado superior ao belo técnico por ser mais livre. As belas-artes serão definidas por aspirar à liberdade (ausência de regra visível) do belo natural. Kant não preconiza o completo abandono das regras de composição. Isto equivaleria, a seu ver, ao império da ignorância e da barbárie artística. A sua solução se encontra na teoria do gênio. As belas-artes são as artes do gênio. O gênio é, na esfera do belo técnico, o mais próximo à criatividade da natureza. O gênio não dispensa quaisquer regras e fórmulas: ele dispensa as herdadas e cria novas figuras de composição, que mais tarde serão estudadas até se tornarem os novos padrões e fórmulas de criação.

Ainda assim, permanece uma dificuldade na teoria kantiana das belas-artes, a saber, que elas raramente permitirão um juízo estético de gosto *puro*, já que a maioria dos gêneros artísticos envolve algum tipo de representação. Explica-se, Kant afirma na seção 13 da *Crítica da faculdade do juízo* que a beleza independe do atrativo e da comoção que o atrativo desperta. A beleza é pura quando não precisa de ornamentos e outros instigadores dos sentidos para causar comoção. No caso da pintura, a impressão advinda da sua contemplação pode ser habilmente induzida por uma moldura opulenta, por uma ambientação e iluminação especiais etc. Na música, o recurso que instiga a comoção pode ser o tamanho exagerado da orquestra etc. A comoção não corresponderá a um sentimento estético mais intenso. Kant volta ao tema da beleza pura ao distingui-la da "aderente" na seção ou parágrafo 16 da *Crítica da faculdade do juízo*. **A beleza pura encontra-se no simples jogo ou "desenho" dos elementos (§ 14)**. A música sem letra ou libreto, os desenhos de folhagens entrelaçadas, e de modo geral toda arte bela que não envolva nenhuma representação são exemplos de beleza pura. Até mesmo a poesia é, sobretudo, um belo jogo de palavras.

Ao contrário, não podemos nos pronunciar apenas sobre a beleza, feiúra ou indiferença de algo diante de nós em uma série de outras situações – de fato, na maioria delas. Reconhecemos que estamos diante de algo que não é um exemplo apenas de beleza, pois contém muito mais elementos que o simples jogo ou desenho. Estamos diante de uma beleza aderente. Quando a música

é cantada ou quando sabemos a que finalidade um edifício, uma peça de mobiliário ou um vestido se prestam, por exemplo, não podemos ficar indiferentes aos elementos aos quais a beleza adere e que exigem considerações de vários tipos, além das estéticas. Nossos juízos sobre o belo aderente indicam nossa consciência da inadequação de uma abordagem puramente estética do que está diante de nós. Um juízo sobre uma beleza que não é pura, mas aderente, tem um caráter condicional. Os exemplos de Kant na seção 16 da *Crítica da faculdade do juízo* são: "este edifício todo enfeitado seria belo, se não fosse destinado a abrigar uma igreja" e "este indígena de rosto pintado e traços suaves seria belo, se não fosse um guerreiro". O exemplo da igreja talvez esteja aí porque, segundo um protestante como foi o próprio Kant, o excesso de preocupação com a beleza poderia indicar uma consciência religiosa inferior. Para o protestante, a religião católica ainda está demasiadamente presa ao mundo sensível de várias formas e não se libertou, tanto quanto seria necessário, de todos os intermediários entre Deus e o homem. Até sua predileção por templos exuberantes é uma prova disso. Uma igreja barroca, aos olhos de Kant, poderia ser considerada apenas do ponto de vista da beleza se isso não fosse uma tarefa quase impossível. Pois a beleza contraria o propósito para o qual, segundo o protestantismo, uma igreja é construída: o de conduzir a uma vida ascética e a uma relação pessoal com Deus. Imaginemos agora um busto masculino. Esperamos de um homem, especialmente se for guerreiro, algumas atitudes e qualidades de caráter como coragem, impetuosidade, lealdade e resistência. A contemplação de um guerreiro não deve despertar prazer, mas aprovação moral e admiração (ou pelo menos o século XVIII pensava assim). Do mesmo modo, a contemplação de uma representação artística de um guerreiro refletirá tal compreensão. Diante de um busto masculino excessivamente belo – a ponto de ser feminino ou juvenil – nosso prazer será limitado pela opinião estética (juízo) de que algo nessa obra não é adequado. Se o escultor inclinado a temas militares optar pela representação mais bela de que é capaz, sacrificará outras qualidades, aliás, justamente as que não deveriam ser sacrificadas, se levarmos em consideração o tema escolhido. Se ele o fizer, a comunidade dos espectadores corrigi-lo-á ao julgar seu trabalho

e, principalmente, as pessoas que a comunidade reconhece como padrões do gosto.

A pessoa de gosto – isto é, aquela cujas opiniões são acatadas pelo resto da sociedade, que reconhece nela um talento especial para o juízo – não é aquela que se esquece de todas as considerações sobre a adequação de uma obra, desconhecendo a diferença entre belo puro e aderente. O mesmo se pode dizer da comunidade de espectadores, embora um ou outro dentre eles possa não ter gosto. Essa diferença, assim como as artes figurativas em geral, levanta perguntas que só poderão ser respondidas com a introdução, mais tarde, da noção de **"idéia estética"**. A idéia estética é uma representação não conceitual e ao mesmo tempo dotada de sentido moral que deve vir associada ao elemento sensível nas belas-artes, no caso das artes representativas. Como devemos nos limitar ao livro da terceira *crítica,* intitulado "Analítica do belo", esse tema não poderá ser aprofundado. Bastará dizer que há situações em que ser totalmente desinteressado é adequado e até absolutamente necessário para se demonstrar que se tem gosto, mas vemos agora que são muito poucas. As idéias estéticas orientam tanto o criador como o espectador na descoberta do que é adequado ou inadequado moralmente em matéria de arte, mas a arte não figurativa dispensa até mesmo essa orientação. A teoria kantiana das belas-artes, de fato, está muito próxima de consagrar o que o século XX chamou "arte abstrata", isto é, não figurativa.

A pergunta sobre a visão kantiana da poesia trágica se impõe em virtude dos tópicos que você já estudou. Você viu que a epopéia e a tragédia são o estímulo principal do pensamento de Platão e Aristóteles sobre a arte. Ao contrário, a "tragédia rimada" é mencionada de passagem na *Crítica da faculdade do juízo* apenas na seção 52. A teoria kantiana da tragédia nos interessa, portanto, por razões externas ao texto kantiano, isto é, por deixar claro que já não estamos na Antigüidade e nem partilhamos a sua visão elevada desse gênero. A tragédia rimada é definida como uma "ligação" de várias artes (poética, pictórica e musical) que "também apresenta o sublime" (**§** 52). Aí, a arte bela é "ainda mais artística", pois exige mais habilidade e controle por parte do autor; "se, porém, também mais bela, pode em alguns desses casos ser posto em

dúvida" (ibidem). A tragédia não pode ser a obra de arte consumada na estética kantiana, e a distinção entre beleza pura e aderente explica essa enorme mudança de perspectiva. Pois a intenção, nas artes cênicas, parece ser a de despertar diversos tipos de prazer ao mesmo tempo por saturar o espírito de estímulos. O espectador do teatro acaba com o espírito embotado pela dispersão. No teatro, além disso, é impossível que o espectador se relacione com o que está vendo de modo puramente estético. Ao contrário, a beleza aí é algo que apenas adere ao elemento principal, que é a representação. A tragédia não tem, para Kant, nenhuma função educativa, assim como não tem para Aristóteles. Ela não apresenta situações terríveis para convencer o espectador a fazer o contrário dos protagonistas. Assim, nem é objeto de uma contemplação estética pura e nem torna o espírito mais receptivo para uma idéia moral. A tragédia apresenta situações a que não podemos ser indiferentes se formos pessoas dotadas de senso comum e sentido moral, de tal modo que seria inadequado comentar apenas, ao sair do teatro, os aspectos do texto, da música ou do cenário que despertam o prazer puro no belo. Por outro lado, como ela não permite que o espectador faça a ligação com uma idéia moral, deixa um sentimento de vazio no espectador, apesar de toda habilidade técnica que demanda e toda sua riqueza.

Chegado a esse ponto, podemos constatar o quanto nos afastamos do conceito de imitação. Foi dito acima que o belo técnico se aproxima do belo natural, mas não segundo uma teoria da imitação. O que o gênio kantiano busca extrair da natureza é o jogo livre dos elementos; nesse sentido, não se trata mais de *mímesis.* A lição que a natureza ensina ao gênio não se traduz na verossimilhança da obra, mas na liberdade do desenho. Você viu que o artista também se orienta por uma finalidade ou intenção ao criar, pois a liberdade do desenho jamais pode ser entendida como arte aleatória. Mas até mesmo nesse instante é duvidoso que imite a natureza, em qualquer um dos sentidos já estudado neste livro.

Bibliografia recomendada

DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant.* Trad. Geminiano Franco. Lisboa: Edições 70.

DUARTE, Rodrigo (org.). *Belo, sublime e Kant.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

FERRY, Luc. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática.* Trad. Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994.

ROHDEN, Valério (org.) *Duzentos anos da* Crítica da faculdade do juízo *de Kant*. Porto Alegre: Editora da URGS, 1992.

Reflita sobre

- Por que a Estética como disciplina especial não poderia ter surgido antes do advento da filosofia moderna.
- Por que o fio condutor que leva à compreensão e reflexão sobre o belo é o juízo.
- Quais são os quatro “momentos” (partes componentes) de um juízo estético de gosto.
- Como Kant compreende o belo. Qual a diferença entre o belo puro e o belo aderente. Por que esta diferença é importante.
- Por que entender a teoria kantiana das faculdades do ânimo é essencial para entender o que ele tem a dizer sobre o belo e sobre as belas-artes.